

LA RECONFIGURACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LO POPULAR URBANO EN EL PERÚ: EL CASO DE *LOS SHAPIS EN EL MUNDO DE LOS POBRES*

Pablo Salinas
Shawnee State University

Durante la segunda mitad del siglo XX, la ciudad de Lima recibió una masiva migración interna que cambió drásticamente su estructura sociocultural. La principal consecuencia fue la emergencia de una serie de manifestaciones urbanas de origen andino, entre ellas la denominada música chicha. Tal fue la trascendencia de este fenómeno que el grupo musical Los Shapis se convirtió en el más popular del siglo XX. En 1986 Juan Carlos Torrico estrena Los Shapis en el mundo de los pobres, primera representación audiovisual de una manifestación popular urbana de origen andino. La película, a pesar de ser promovida como un homenaje al ya multitudinario grupo musical, procede a caricaturizar la complejidad del proceso migratorio, relegando al migrante de su propia representación. En su lugar, el proceso narrativo, influido fuertemente por discursos y estéticas televisivas, contribuye a la connotación denigratoria de la noción "cultura chicha".

En 1983, año del recrudecimiento de la violencia interna y de la crisis económica generalizada en el Perú,¹ dos jóvenes músicos provincianos, Ventura Jaime Moreira y Julio Simeón (conocido como Chapulín el dulce), partían desde Huancayo rumbo a Lima. Su llegada pasaría desapercibida entre las multitudes que migraban diariamente a la capital desde el interior del país. Ambos se instalaban en un mundo urbano rodeado de carencias, caldo de cultivo para el forjamiento de nuevas y creativas formas de expresión cultural en la capital. Una de ellas, conocida como música chicha, cambiaría para siempre el paisaje acústico de la ex ciudad virreinal. Tal sería el impacto de migrantes como Chapulín el dulce y Jaime Moreira, que

su conjunto, formado dos años antes en Huancayo, se convertiría en el grupo musical más popular en el Perú en el siglo XX: Los Shapis.

En 1986, solamente tres años después de su primer espectáculo en Lima, realizado en un local que servía como estacionamiento de autos, su historia es rápidamente llevada a la pantalla grande. El largometraje *Los Shapis en el mundo de los pobres* (Juan Carlos Torrico) genera —aparte de ser un importante éxito comercial— una primera y masiva representación audiovisual de la andinización de la ciudad, abriendo posibilidades para un replanteamiento de la propia idea de lo que es una identidad urbana. Sin embargo, al tiempo que la película consigue hacer visibles a los grupos populares de extracción migrante, la mediación cinematográfica les impone un determinado lugar en la representación. Como consecuencia, se produce un reforzamiento de nociones que en aquel contexto contribuirían socialmente a la connotación denigratoria del concepto “cultura chicha”, como lo demostraré en el análisis del íncipit y éxipit de la película.

Descubiertas las posibilidades de representación de la migración del campo a la ciudad, no solamente mediante la denuncia social, como sucediera con la película *Gregorio* (Grupo Chaski, 1985) sino también concentrándose en su potencial comercial, la precaria industria cinematográfica peruana consigue capitalizar el éxito obtenido en Lima por un grupo musical del interior del país conocido como Los Shapis. Por ello, el exitoso estreno en 1986 de *Los Shapis en el mundo de los pobres*, constituye la película en un texto clave para analizar el tratamiento discursivo que recibe el migrante interno de fines del siglo XX en la cinematografía peruana. Bajo estas coordenadas, afirmo que, mientras una parte de la producción cinematográfica se concentró en denunciar y poner de relieve el proceso de transformación socioeconómica de la urbe con la llegada de los migrantes,² películas como *Los Shapis en el mundo de los pobres* privilegiaron los nuevos productos culturales que surgían de ese proceso.

En líneas generales, mis hipótesis siguen los conceptos de Jesús Martín-Barbero en *De los medios a las mediaciones*, aplicados obviamente a la especificidad del caso peruano. Me refiero a la “incorporación de las [nuevas] clases populares a la cultura hegemónica” (166) y el rol mediador de las instituciones, en este caso los medios audiovisuales, en la interacción entre estos nuevos actores urbanos y los circuitos oficiales de producción cultural. En el Perú, debido

a que la migración desde el campo a las ciudades tuvo su propia temporalidad y a que el Estado no pudo articular un proyecto populista sólido y duradero, es posible explicar este fenómeno como la conflictiva incorporación de los migrantes internos de origen rural en la formación de lo popular urbano, anteriormente relacionado a la idea del criollismo tradicional.³

La película que nos ocupa es un certero indicio de una renegociación del circuito oficial con nuevos constituyentes de lo popular urbano (los migrantes de origen serrano) durante la segunda mitad de los ochenta, momento en el cual estos últimos imponen su presencia y se insertan en el imaginario urbano, aunque participan tangencialmente en su propia representación massmediática. Para demostrarlo analizo a continuación dos partes fundamentales del film, el íncipit y el éxipit.

Íncipit es una palabra latina que puede traducirse como “aquí comienza”. En efecto, es allí donde, en el caso del cine, el meganarrador fílmico, articulador de todas las materias de expresión, comienza a transformar el contexto histórico social en ficción. Claude Duchet, en *Pour une socio-critique ou variations sur un incipit*, nos dice que a partir de la cubierta, los elementos prefaciales y los créditos, ya comenzamos a leer un texto. Es en este primer paso de producción de sentido en una obra artística que el íncipit entrega el máximo de información en el mínimo de espacio y fija a la vez las coordenadas espacio-temporales del texto (en este caso audiovisual) en la transformación de la materia prima en un producto cultural (la película).⁴ El éxipit, por su parte, se contrapone al íncipit en tanto constituye una marca de cierre textual, sin necesariamente constituir el desenlace de la trama.

En el contexto histórico peruano donde se articula la relación íncipit-éxipit de *Los Shapis en el mundo de los pobres*, lo popular urbano de extracción migrante consolida su participación en la enunciación cultural desde espacios alternativos. Su música, frecuente en coliseos y clubes provinciales y departamentales, se expande a redes como la radio (ya con autonomía respecto a la inicial difusión exclusivamente de huaynos y de publicidad de productos agrícolas). Los Shapis, por ejemplo, reciben ya en 1982 el premio “La antena de oro” que les otorga Radio Moderna por el éxito de su canción “El aguajal” (https://www.youtube.com/watch?v=R_orjzzFzas). Por otra parte, esta música popular de

extracción migrante andina invade literalmente escenarios considerados simbólicos del nacionalismo tradicional de mediados del siglo XX, como los grandes estadios de fútbol.⁵

Es precisamente a causa de esa mayor visibilidad alcanzada por la producción de cultura popular de extracción migrante que una buena parte del discurso expresado en los medios masivos de comunicación procede a un importante proceso de resignificación con respecto al habitante urbano, para constituirlo y representarlo en un nuevo concepto que sintetiza una rearticulación entre lo popular y lo migrante andino o serrano, que comienza a ser conocida como “cultura chicha”.⁶ A partir de ese momento se define como tal a fenómenos socio-culturales variados, como la venta ambulatoria, la improvisación, la individualidad, el rechazo a la institucionalidad, estéticas ajenas al conservadurismo tradicional, etc. Lo chicha se equipara con lo recién llegado, con el mal gusto, con lo estéticamente impresentable.

Recogiendo esta interpretación, el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) señala su uso “para referirse a cualquier manifestación cultural de origen occidental interpretada y desarrollada por inmigrantes andinos en ciudades grandes como Lima” (DRAE). Esta noción se complementa con la siguiente acepción del mismo DRAE, que advierte que la chicha, siempre en el contexto peruano, es usada “para referirse a toda actividad informal, de mal gusto y de baja calidad”. Como vemos, la institución con mayor autoridad lingüística en el mundo hispano describe la carga peyorativa otorgada socialmente a la palabra chicha, demostrando su fuerte connotación negativa de mal gusto y baja calidad. En el contexto histórico de la película, sus primeras aplicaciones a gran escala se producen al extender la semántica del término, inicialmente restringida a la producción musical, a cualquier indicio o rasgo que de alguna manera apuntara a las múltiples crisis que afectaban Lima en la década de los ochenta.

Si bien es posible rastrear las razones culturales de esta aplicación al racismo imperante de la sociedad peruana y al rechazo del componente indígena como participante activo de la construcción de la vida urbana (Méndez 56), otros factores político-económicos fueron también importantes. Uno de ellos fue el fracaso en el forjamiento de una manufactura nacional sólida a mediados del siglo XX. Este proyecto de industrialización, conocido a nivel latinoamericano como el modelo de industrialización por sustitución de importaciones, se convirtió

posteriormente en una desbordada urbanización sin industrialización, al paralizarse las industrias y acentuarse la migración interna (Davis 14). Las consecuencias negativas de este fallido proceso, visibles también en otros países de industrialización insuficiente y tardía, fueron atribuidas a los que resultaron de alguna manera los más afectados: los migrantes que huían del campo semifeudal buscando empleo en las ciudades.

La falta de puestos de trabajo y el descalabro del Estado como regulador eficiente de la sociedad fueron cubiertos por manifestaciones de supervivencia y experiencias de desarrollo alternativo denominadas “chicha”, con sus disqueras independientes, sus radios piratas, sus salones de baile improvisados o su propia versión de la urbanización del espacio urbano y de generación de empleo.⁷ Una urbe conocida tradicionalmente por su somnolencia,⁸ su conservadurismo, su lentitud en reaccionar frente a los imprevistos,⁹ se llenó de pronto de vitalidad. En el terreno cinematográfico, esta crisis del Perú oficial produjo dos fenómenos evidentes.¹⁰ Por un lado ocurrió una reducción de la producción, al reducirse los presupuestos, lo cual llevó a los directores a buscar financiamiento externo. Por el otro se produjo una diversidad de acercamientos discursivos, en las pocas películas producidas, sobre un tema de tanta actualidad en ese momento como fue la migración masiva del campo a la ciudad.

Con respecto al primer punto (la estrechez en el número de producciones y en inversión capaz de competir con la importación de películas de Hollywood), la producción nacional mostró durante la segunda mitad de los ochenta su faceta más vulnerable. Ricardo Bedoya registra en *El cine sonoro en el Perú* tres largometrajes producidos en 1985. Tres años después se estrenarían solamente dos.¹¹ A su vez, la aparición de *Gregorio* en 1985 y de *Los Shapis en el mundo de los pobres*, solamente un año después, son indicio de las diferentes agendas de los pequeños productores cinematográficos. Es así que, conviviendo con otros sujetos protagonistas en la ficción cinematográfica, aparece con esta película una historia del migrante interno despojada de explícitas intenciones ideológicas.

La conexión entre una producción cultural multitudinaria como fue la música del grupo Los Shapis (a pesar de contar con modelos de creación, difusión y distribución alternativos) y un circuito industrial mediático no es exclusivo del caso peruano.¹² A nivel latinoamericano, Martín-Barbero resalta la participación del cine en la formación de la cultura de masas,

sosteniendo que “[m]ás allá de lo reaccionario de los contenidos y los esquematismos de la forma, el cine va a *conectar con el hambre de las masas por hacerse visible socialmente*” (227; énfasis original). Sin embargo, a diferencia de los casos más representativos de este fenómeno, ocurridos en México o Argentina en décadas anteriores, donde la actividad cinematográfica se nutrió del interés del Estado por conectarse con las masas, *Los Shapis en el mundo de los pobres* va a desnudar las precariedades de la cinematografía peruana y el declive de la ley de cine de 1972. En cuanto tipo de producción, esta ópera prima de Juan Carlos Torrico será el caso más representativo de la recurrencia de algunos directores a un modelo de producción más bien básico enfocado en un retorno económico lo más rápido posible.¹³ La visión simplista de un fenómeno tan complejo como la constitución de la cultura y la música popular migrante ha determinado que tanto esta película como *El Rey*,¹⁴ del mismo director, que comparten un mismo género, similares penurias técnicas y el mismo acercamiento a la recepción musical, hayan sido relegadas al archivo periodístico o al ámbito de lo antropológico y prácticamente excluidas del análisis cinematográfico. Los estudios sobre cine en el Perú, por el contrario, se han enfocado en el análisis de dramas realistas, de producciones como las de Chaski o Francisco Lombardi, empeñadas en representar el descalabro de la sociedad peruana de fines del siglo XX. El propio contexto cinematográfico en el cual surge *Los Shapis en el mundo de los pobres* llega a ser denominado “La generación Lombardi”, debido a que las películas de este director contenían “the ideal elements critics were looking for in a Peruvian film” (Middents 10). En contrapartida, la película de Juan Carlos Torrico se constituye, en cuanto a tratamiento discursivo, ambición estética, temática, etc., en las antípodas del cine de Lombardi. De allí vendría su exclusión en los debates sobre el cine nacional.

Este privilegio de los grandes (y pequeños) dramas nacionales en la historiografía fílmica nacional no contempla la verdadera trascendencia de la interacción de películas como *Los Shapis en el mundo de los pobres* con su contexto histórico. Considero que esta falta de atención se debe, entre otros factores, al acercamiento superficial a esta película, entendida como comedia disparatada, de ínfima calidad y sin relevancia artística o cultural. Esta postura deja de lado el discurso latente en la textualidad, enfocado en reordenar el lugar que ocupa el migrante, como nuevo sujeto popular, dentro del circuito oficial. La historia se enfoca en

recrear la migración y el éxito en la capital del grupo Los Shapis, formado en un pequeño pueblo de la sierra central del Perú. Sus integrantes son inicialmente rechazados por las disqueras, pero finalmente consiguen grabar un disco que se constituye en un fenómeno masivo y con el cual se identifican las grandes multitudes de nuevos pobladores de Lima. La estructura de la película, de solamente ochenta minutos, contiene la particularidad de incluir un íncipit y un éxipit completamente autónomos del resto de la trama. En el primero, la presentación de este nuevo protagonista urbano se realizará mediante una textualización que remite a los espectadores al rasgo más connotativo de la experiencia migrante: el rechazo de la estética chicha y la cultura que esta vehicula.

A partir de esta conflictividad, ampliamente identificable en el espectro contextual de su momento, se arma un universo ficcional con una maniquea división entre lo andino y lo limeño, propensa a la denuncia social. Sin embargo, esta situación resulta sobre todo un condicionante momentáneo que termina por resaltar la gesta del grupo musical en la ciudad. El resultado será una particular resolución del conflicto cultural en el éxipit, que termina en una apoteósica aceptación de la música del grupo. Si el íncipit nos dice “así comienza la nueva problemática de lo popular en su versión ya mayoritaria de lo popular migrante de raíces andinas”, el éxipit cierra el conflicto con la alegoría de una sociedad que recibe festivamente la insurgencia de todo lo chicha.

Íncipit y éxipit de *Los Shapis en el mundo de los pobres* abarcan cada uno el tiempo de una canción típica de la música chicha. Me refiero específicamente a la canción “Shapis corazón” (<https://www.youtube.com/watch?v=tlqHAtKwmhc>), de gran identificación en el recorrido inicial del grupo, pero que después cedió paso a otras canciones mucho más importantes en su producción. Respondiendo a la media de las canciones del género de lo que actualmente se denomina música tropical peruana en su vertiente chicha de los años ochenta, el tema es breve y, como la mayoría de las producciones del grupo, tiene una duración de aproximadamente tres minutos, con una breve introducción. Sobre este fondo musical se inscriben el íncipit y el éxipit, formando una pequeña escena-secuencia cada uno de ellos. La primera versión del tema, que sirve de fondo a la puesta en escena del íncipit, es únicamente instrumental. En la segunda

parte (el éxipit), se introducen otros elementos en una versión cantada del tema, cuya letra interactúa reafirmando el discurso imperante en la película.

El íncipit comienza con la toma en contrapicado de la bailarina de moda en los programas cómicos televisivos y en los espectáculos conocidos como café-teatro: Amparo Brambilla. Sobre esta “vedette”, acompañada de un ritmo por primera vez protagónico en las salas de cine, se superpone el logo de la película en un amarillo encendido que nos entrega ya las primeras huellas de la estética que la película intenta presentar. Detrás de la bailarina y su atuendo de plumajes se puede ver la coreografía completa del “Ballet de Juan Carlos Próspero”, muy conocido en la farándula de aquellos años. Paralelamente se escucha el audio del tema “Shapis corazón”. El registro en diversos planos de la anatomía de la bailarina ocupa gran parte de las preocupaciones de la instancia enunciativa. Los planos se combinan con la introducción de los que serán los personajes de la película, ingresando por parejas y mostrando su reticencia a permanecer en el lugar.

Hasta ese momento, el espectador peruano de los ochenta, activando saberes adquiridos en medios como la televisión, puede identificar fácilmente la coreografía estilizada adaptada a una canción chicha modificada en su estructura (duración y carácter instrumental). Sala de cine, proyección audiovisual de un espectáculo de café-teatro, coreografía con bailarinas y bailarines, todo pertenece a una composición frecuente en los programas televisivos inspirados en producciones rioplatenses.¹⁵ Sin embargo, la música, reconocida ya por la audiencia —tanto la ficcional (los actores) como la real (los espectadores)— es música chicha. En ese reconocimiento que causa el rechazo inicial de la audiencia ficcional se centra toda la conflictividad planteada durante el íncipit. Este rechazo se nutre de los presupuestos, formatos y discursos imperantes en la televisión peruana, trasladados al cine. Me refiero específicamente tanto al programa *Trampolín a la fama*, donde aparecían grupos de chicha que soportaban las bromas del anfitrión para aparecer en televisión, como a *Risas y Salsa*, que hizo populares a bailarinas de la época conocidas como “vedettes”. La difusión masiva y el éxito comercial de ambos programas, en el marco de la pobrísima calidad de la educación pública, confirmaban la importancia de los medios masivos como mediadores entre el denominado Perú oficial, que incluía la vieja cultura popular, y las nuevas capas populares urbanas. *Trampolín a la fama*

vendía la imagen omnipotente del criollo tradicional de extracción popular, representado en su locutor Augusto Ferrando.¹⁶ En el caso de *Risas y Salsa*, desde su propio nombre se puede advertir la orientación cultural, por lo menos musical, de este programa cómico.

Uno de los actores más conocidos de este programa era Adolfo Chuiman, estrella del sketch cómico “El Pícaro”, donde interpretaba a “Manolo”, un joven seductor, un tanto sinvergüenza, estafador a pequeña escala y enemigo del trabajo. Se trataba de características estereotipadas en la tipología del criollo popular. En un contexto social de abrumadora mayoría provinciana, el personaje de Manolo llegó a ser legendario en la televisión peruana y varias de sus expresiones saltaron al contexto social como la pregunta “¿Quién soy yo?” a la cual le seguía la respuesta “Papá”.¹⁷ Esta corta interacción mostraba una interdiscursividad donde el capital simbólico del criollo urbano se ofrecía como una llave para el ingreso de las nuevas masas a la “urbanidad”. Al respecto, Luis Peirano y Abelardo Sánchez León resaltan el alto grado de identificación que Adolfo Chuiman “logró despertar en la teleaudiencia a través de la creación de un personaje netamente urbano, de origen social medio, de un barrio tan limeño como Breña, distante del mundo de las barriadas, de los migrantes y de los provincianos” (129). La imagen opuesta en ese programa la constituía un travestido Guillermo Rossini en su papel de “la Chola”. Se trataba de un personaje que anticipaba la polémica y todavía vigente “Paisana Jacinta”,¹⁸ interpretada por el actor Jorge Benavides, ex integrante de *Risas y Salsa*. Manolo y “la Chola” eran dos caras de una misma moneda en el capital simbólico de lo popular urbano: el primero altamente individualizado y el segundo con el nombre velado por la generalidad de su origen étnico-cultural.

Por ello, dentro de un contexto donde los nuevos habitantes de la urbe no habían consolidado su presencia para influir decisivamente en su propia construcción subjetiva y donde los grandes circuitos audiovisuales no le daban todavía cabida sino mediante la denigración, la puesta en conflicto del íncipit de *Los Shapis en el mundo de los pobres* va a encontrar coherencia con el contexto social. Esta problematización será superada en la trama gracias a las virtudes musicales de Los Shapis, que abrirán la posibilidad del final feliz del éxipit. A él se llega en un salto cronológico en la forma de prolepsis en el cual los actores del íncipit,

despojados del rol que tenían en la trama central, demuestran un cambio en sus gustos estéticos, incorporando la chicha a sus preferencias musicales.

El éxipit, en contraste con el íncipit, que diferenciaba claramente sus límites con el resto de la película por su fundido en negro, surge desde el final de la trama después de una presentación de fotografías en forma de diaporama que da cuenta de una especie de mini-documental fotográfico del viaje de Los Shapis a París, centro simbólico de la cultura occidental. A partir de esa estrategia, el éxipit repite las características espectaculares del íncipit, agregando la inclusión del grupo *Los Shapis* en el escenario. En él, Julio Simeón, el líder del grupo, conocido por su alias musical: Chapulín el dulce, comienza a tomar protagonismo sobre la bailarina Amparo Brambilla. La música de la canción “Shapis corazón” da paso a la letra de la misma, interactuando con el discurso de la película:

Ahora que tienes platitai, ahora que tienes casitai,
ya no te llaman el cholo, ya no te dicen el indio,
Todos de buscan te llaman, te pasarán la voz.
Corazón de cholo, corazón serrano,
corazón de shapis, corazón de chapulín.
Ahora que tienes platitai, ahora que tienes casitai,
no te olvides de los pobres, no te olvides del enfermo,
acuérdate de los niños, eso te hará feliz.
Corazón serrano, corazón del pueblo,
corazón de Jaime. Así, así, así...

Lo primero a resaltar dentro del contenido es la hibridez de los sintagmas más representativos de la canción: casita y platita. Los diminutivos, abundantes y frecuentes en el habla peruana, se enriquecen con el incremento del sufijo “i” final, patrimonio del español andino de raíz quechua. Esto le da una característica de autoridad al intérprete, que se posiciona desde el interior del grupo al que se dirige: inmigrantes andinos urbanizados que conservan todavía una fuerte marca cultural de sus lugares de origen. Como tal, la canción no es tributaria de los marcados lamentos de las empresas y proyectos frustrados, amores perdidos, etc., que son también frecuentes en la música popular latinoamericana, sino que

expresa más bien una exigencia directa de los migrantes desde la pantalla cinematográfica. El tiempo de la canción es el “ahora”, tiempo del triunfo final del migrante en la gran ciudad, triunfo representado por el poder adquisitivo y el acceso a la propiedad, este último tan apreciado en una cultura urbana de reciente procedencia agraria. Si a fines de los sesenta y durante los setenta, gran parte del capital político estatal se invertía en la Reforma Agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado que dio al campesino acceso a la propiedad de la tierra, esta canción rinde cuenta de la ausencia de un proyecto de similar envergadura en el contexto urbano. En este proceso social, a diferencia del acceso del campesinado a los terrenos agrícolas, el acceso de sus descendientes a la propiedad urbana se realiza en circunstancias completamente diferentes. En el primer caso, el gobierno de Velasco había movilizadoun plan propagandista e ideológico para apoyar la reforma agraria, dando a este acceso una característica reivindicatoria dirigida y ejecutada desde los aparatos estatales. Por ello, mientras el proyecto de posesión de la tierra como medio de producción es colectivista, estatista y controlado, la adquisición de propiedades en la ciudad se presenta en el éxipit, a través de la canción, como un logro individual. Son las pequeñas empresas privadas y la iniciativa individual las que finalmente les permiten el éxito, como se produce en la propia historia del grupo musical. “Platita y casita” han sido conseguidas en un contexto que responde a una antesala de lo que sería el neoliberalismo de los años noventa, midiendo el éxito en base al poder de consumo. La canción indica una inclusión mediante la participación activa en la economía más que en una sociedad.

Acercándonos al discurso de la película este acercamiento resulta triunfalista y limitante a la vez. Reducir el éxito del migrante al terreno económico va a reforzar viejos estereotipos que lo alejaban de cualquier otra forma de participación sociocultural. Desde esa posición (expresada desde la producción de ideologemas tales como la figura del cholo platudo¹⁹), dinero y casa han sido conseguidos por el migrante sin mayor contribución de las instituciones estatales (escuela, sistema de salud, legislación, etc.), por lo cual estas adquieren una connotación de inutilidad en la vida diaria.²⁰ El migrante fuerza su ingreso desde su lenta y persistente inclusión en la economía de una ciudad en crisis.

Sin embargo, solamente desde la comedia simplista, de risa fácil y situaciones estrambóticas, el éxipit procede a presentar este triunfo, de manera que termina siendo una victoria pírrica donde la presencia del migrante pasa de la negación a la parodia de sus prácticas culturales. Para lograrlo, las cámaras intercalan en el escenario planos del grupo musical y los bailarines con otros de los actores, ya despojados de la máscara de los personajes que interpretaran en el resto de la historia narrada. Todos se muestran ya convencidos de las bondades estéticas del ritmo que escuchan y se entregan a él en un frenético baile. En la intensidad de su convencimiento y su condición de “neo conversos” se revela la agenda del éxipit. Los festejantes se contorsionan exageradamente en movimiento ajenos a la danza de la chicha, dejando en claro la artificialidad de su ejecución. Las tomas se concentran en los que más exageran y simulan los movimientos del baile, evidenciando su exterioridad con respecto a lo que parodian: la audiencia cautiva de la música chicha.

Dos instantes de representación erótica grotesca se suceden para cerrar el sentido que vehicula la película. El primero se presenta cuando el baile de una pareja es interrumpido por un individuo que golpea a la mujer y comienza a acariciarse y contorsionarse con su pareja, en un acto consuetudinario de representación denigrante de la homosexualidad, típico de las pantallas peruanas de los ochenta. Esa nueva unión, frenética y violenta, destinada a arrancar las carcajadas de los espectadores, es complementada en el escenario con las imágenes de otra pareja. En ellas, la enunciación enfatiza mediante procedimientos técnicos la abismal diferencia de talla entre el pequeño Chapulín y la imponente Amparo Brambilla, dúo fácilmente comparable en las representaciones audiovisuales a la pareja que, en el programa cómico *Risas y Salsa*, interpretaban Justo Espinoza “Petipán” y la misma Amparo Brambilla.²¹ Ambas situaciones nos muestran la perspectiva desde donde se disocia la estética de la película con nociones de prestigio en las representaciones audiovisuales.

Consecuentemente, lo popular urbano en su versión migrante, visto en términos del consumismo y de la economía liberal como “mundo de los pobres”, queda relegado al lugar de la comedia inspirada fuertemente en los presupuestos de los programas televisivos de moda. A pesar de que los protagonistas muestran su carácter novedoso en la ciudad y de que los diálogos no cesan de advertir respecto a los riesgos de “alimeñarse”, a un nivel más profundo

de significación, la película es fuertemente deudora de los presupuestos ideológicos tradicionales. Me refiero al Perú oficial que no había logrado comprender la verdadera trascendencia de aquellas manifestaciones culturales alternativas en el forjamiento de una nueva Lima.

Los procesos de reconfiguración de lo popular de extracción migrante y su presentación como producto massmediático dan testimonio de un orden discursivo en el cual la representación de este nuevo protagonista aparece mediada por la institución cinematográfica. A finales de los sesenta, el migrante es invisibilizado en su propia representación con la inclusión en producciones como *Natacha* o *Simplemente María*, de protagonistas ajenos a su referente y extraídos de la estética de la telenovels para crear posibilidades económicamente rentables. A mediados de los ochenta, la mediación cinematográfica incluye al migrante por primera vez, presentando uno de sus propios productos (el grupo Los Shapis), y al mismo tiempo relegándolo a las nociones de mal gusto y baja calidad de la “cultura chicha” recogidas por el DRAE. Sin embargo, la inclusión de la producción cultural de origen migrante resulta un síntoma de la construcción de una base más amplia y diversa dentro del espacio de lo popular urbano. Casi treinta años más tarde, los grupos de música tropical peruana (o andina), en todas sus vertientes, siguen siendo los únicos capaces de originar ganancias económicas mediante producciones musicales a la industria cinematográfica peruana, confirmando la “incorporación de las [nuevas] clases populares a la cultura hegemónica” (Martín-Barbero, 1998: 166). Ninguna de las aproximaciones a estos grupos se ha alejado demasiado de los presupuestos discursivos y estéticos de *Los Shapis en el mundo de los pobres*, mostrando todavía el largo trecho por recorrer en el auto-reconocimiento por parte de los limeños de sus propias identidades culturales.

Obras citadas

Arguedas, José María. *Yawar fiesta*. Buenos Aires: Losada, 1974.

Arkivperupuntocom. “Introducción de Risas y Salsa 1980”. *Youtube*. Ago. 2009. Web. 9 Sept. 2013.

Bryce Echenique, Alfredo. *El huerto de mi amada*. Barcelona: Planeta, 2002.

- Bedoya, Ricardo. 2009. *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2009.
- Bailón, Jaime. "La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana". *Íconos* 18 (2004): 53-62.
- Chaski. *Gregorio*. Lima: Chaski, 1985.
- Davis, Mike. *Planet of Slums*. London. New York: Verso, 2007.
- De Soto, Hernando, et al. *El otro sendero: La revolución informal*. Lima: Editorial El Barranco, 1986.
- Duchet, Claude. "Pour une socio-critique ou variations sur un incipit". *Littérature* 1 (1971): 5-14.
- Higgins, James. *Lima, A Cultural History*. Oxford University Press, 2005.
- Lloréns, José Antonio. "Chicha, de la bebida a la cultura". *Chicha peruana, una bebida, una cultura*. Lima: USMP, 2008. (214-223)
- "Los Shapis y el poder de la chicha", *Blog Peru30*, Marzo 2011. Web. 11 sept. 2014.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Red Ediciones, 2012.
- Martín-Barbero, Jesús. 1998. *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello.
- Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del estado: Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.
- Méndez, Cecilia. "De indio a serrano, nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII y XIX)". *Histórica* 35.1 (2011): 53-102.
- Middents, Jeffrey. *Writing National Cinema: Film Journals and Film Culture in Peru*. Dartmouth College: University Press of New England, 2009.
- Peirano, Luis y Abelardo Sánchez León. *Risas y cultura en la televisión peruana*. Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1984.
- Real Academia Española. *Diccionario Real Academia Española*, 2012. Web. 11 sept. 2014.
- Torrico, Juan Carlos. *Los Shapis en el mundo de los pobres*. Asmont, Perú, 1986.
- . *El rey*. Perú: Películas del Pacífico, 1987.
- Williams, Gareth. "Death in the Andes: Ungovernability and the Birth of Tragedy in Peru." Ileana Rodríguez, ed. *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Duke University Press, 2001.

Zavaleta, Carlos Eduardo. *El cielo sin cielo de Lima*. Lima, Municipalidad de Lima Metropolitana, Secretaría de Educación y Cultura, 1986.

Zevallos-Aguilar, Ulises. *Las provincias contraatacan: regionalismo y anticentralismo en la literatura peruana del siglo XX*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.

Notas

¹ En enero se produjo la primera de varias matanzas en Uchuraccay, en abril la de Lucanamarca, precediendo a una serie de acciones sangrientas en regiones olvidadas por el Estado y los medios de comunicación, interesados en la crisis económica y social de las grandes aglomeraciones urbanas. Sobre este punto Ulises Zevallos Aguilar resalta la actitud de grupos literarios marginales como la agrupación poética Kloaka que refería al contexto como “situación límite, de crisis total, de bancarrota definitiva de la dominación burguesa y de todos sus valores” (160).

² Me refiero especialmente a las películas del grupo Chasqui: *Gregorio* (1985) y *Juliana* (1986).

³ James Higgins resalta el carácter popular del denominado criollismo, construido mediante una constante interacción entre productos culturales de raíces hispánicas y afro-peruanas y ofrecido como modelo identitario a las masas urbanas de inicios del siglo XX (152). Por su parte Gareth Williams en "Death in the Andes: Ungovernability and the Birth of Tragedy in Peru", observa críticamente el denominado criollismo tradicional y su relación con los aparatos estatales. Señala Williams que [d]ue to the abject nature of its colonial legacy –to the persistence and pervasiveness of colonial social relations and practices of dominations– the Peruvian state has never been capable of mystifying things to such an extent that it ever appeared to be other than what it is: the historically constituted Creole monopoly on domination, a war machine deeply invested in the continued reproduction of regional-, ethnic-, class-, and gender- based difference. (265)

⁴ Reconociendo que Duchet estableció este concepto pensando en el análisis literario, considero que es en el cine donde ocurre una mejor factibilidad de enlazar texto y paratexto debido a la multiplicidad y simultaneidad de canales de expresión que este medio posee.

⁵ En relación a su protagonismo sobre espectáculos de lo tradicional urbano podemos remitirnos a la página web *Peru 30*. En ella se incluye “Los Shapis y el poder de la chicha”, formado por extractos de un artículo de la revista *Quehacer*, aparecido a mediados de los ochenta. Allí se aprecia el contraste entre el medio millar de espectadores en un partido de primera división de fútbol y las

decenas de miles en el campo auxiliar de ese mismo estadio, asistentes a un concierto de música tropical andina.

⁶ Un interesante recuento de diversas conceptualizaciones del término “cultura chicha” puede ser encontrado en “Chicha, de la bebida a la cultura” de José Antonio Lloréns. En este trabajo, Lloréns establece la necesidad de repensar este concepto, alejándolo de sus connotaciones negativas y asociándolo a su rasgo más frecuente: la creatividad.

⁷ Una de las denominaciones alternativas de lo chicha fue la de “cultura combi” para equipararla con el caos en el transporte. Al respecto es preciso señalar que las deficiencias del servicio público tuvieron desde inicios de los ochentas una representación audiovisual con la secuencia “El microbusero” del programa *Risas y Salsa*, indirectamente relacionada con la migración. Para los noventa fue el gobierno, con los despidos masivos y la promulgación del decreto 651 de 1991, el que promovió la “libre competencia” en asuntos de tarifas y autorizó a cualquier persona a proveer el servicio “en todo tipo de vehículos automotores, salvo camiones y vehículos de dos ruedas”.

⁸ Existen numerosas crónicas que relacionan el cielo de Lima, casi siempre nublado, y el clima, nunca frío ni caliente, con el carácter de sus habitantes. Desde la novela, además de Carlos Eduardo Zavaleta en *El cielo sin cielo de Lima*, Bryce Echenique en *El huerto de mi amada* hace referencia al cielo “color panza de burro” que “le cala negativo a uno el alma, de su natural festiva, su cielo ese tan plomo” (13).

⁹ Ya en los Siete ensayos, Mariátegui, intenta refutar la idea de Federico More, sobre Lima la “conservadora, la somnolienta, la frívola, la colonial” (205).

¹⁰ Tomo el término de Matos Mar en *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980* (108). El Perú oficial estaría formado por una estructura de raíces coloniales que formaba sus relaciones hegemónicas desde el centralismo limeño, invisibilizando al resto de los habitantes del simulacro de república que había formado, aun cuando estos comenzaban ya su desplazamiento hacia la capital. La única solución viable al Perú que observaba Matos Mar se produciría al forjarse “una unidad nacional que supere los fracasos de la República Criolla y abra las puertas al Perú del año dos mil” (14).

¹¹ En 1985 tenemos *La ciudad y los perros* de Francisco Lombardi, *Gregorio* del grupo Chasqui y *Los 7 pecados capitales...y mucho más*, de Leonidas Zegarra, este último grabado en formato de video analógico. Para 1988 se estrenarían *Todas las sangres* de Michel Gómez y *La boca del lobo* de Francisco Lombardi.

¹² Al utilizar el término industria para hablar de cine no me refiero al cine peruano como productor a nivel industrial, es decir como gran productor, sino que enfatizo el carácter industrial del proceso

de comunicación audiovisual y su necesidad, más evidente a nivel de presupuestos, de ser comercialmente viable.

¹³ Pese a la obligatoriedad legal de exhibición, que se traducía en un posible retorno de inversión, varias producciones realizaron una filmación en formato video y al parecer sin mayores aspiraciones que maximizar la rentabilidad de la relación entre un nuevo sujeto popular y cine de consumo masivo. Ricardo Bedoya, en *El cine sonoro en el Perú*, establece un recuento de estas producciones (ver “Cintas de explotación en video” (206), largamente ignoradas por la crítica.

¹⁴ Esta película, trayendo al cine la trascendencia popular del cantante Vico (conocido como el rey) y su grupo Karicia, fue también dirigida por Juan Carlos Torrico y grabada en formato video. Su estreno se realizó al año siguiente de la aparición de *Los Shapis en el mundo de los pobres*.

¹⁵ Es preciso recordar la numerosa presencia de libretistas argentinos durante esa época; los casos de Guillermo Ubierna y Aldo Vega son bastante representativos, ya que trabajaron en producciones como *Risas y Salsa* o *Aló Gisela*, de amplia recordación en la teleaudiencia peruana.

¹⁶ Augusto Ferrando Chirichigno, animador de ese programa, había comenzado animando una serie de presentaciones conocidas como “La peña Ferrando”, dedicada sobre todo a descubrir valores en el ámbito de la música criolla y la comicidad. Ferrando condujo exitosamente el mismo estilo de programa por treinta años. Se trataba de un animador que, imbuido de buena voluntad matizaba la búsqueda de nuevos talentos con la interacción con el público. En ella, la audiencia testimoniaba las bromas del anfitrión a uno de sus colaboradores de raza negra, al que hacía pasear imitando a un mono sobre una bicicleta, al compás de una música circense.

¹⁷ La segunda pregunta era “¿Con quién estás?”, la cual tenía la misma respuesta. Luego Manolo terminaba con un “Entonces pues hermano”. El manejo técnico y discursivo de la secuencia disminuía el hecho de que Manolo fracasara invariablemente en sus proyectos, y se concentraba en lo festivo de sus estrategias.

¹⁸ La paisana Jacinta es un personaje televisivo protagonizado por el comediante Jorge Benavides. Este actor encarna a una mujer andina que en base a su desconocimiento de la mecánica urbana y sus patrones culturales asociados a la suciedad y el mal gusto, provoca las situaciones más grotescas en el programa del mismo nombre. El programa se transmitió hasta 2005.

¹⁹ Esta imagen es recurrente para mostrar a una persona que, adquiriendo las posibilidades económicas antes negadas a él o ella, nunca puede acceder a los capitales simbólicos que le permitan ascender en el plano social. El cholo con plata o cholo platudo refiere a una mirada esencialista que será frecuente en la representación del éxito de los migrantes. De esta forma el nuevo rico no solamente es distinguible por sus hábitos de comportamiento, sino que lleva marcado

en el color de la piel el estigma de su carácter advenedizo a los bienes de consumo. Dentro de la literatura, una de sus variantes se presenta en el personaje Pancho Jiménez de la novela *Yawar Fiesta*: “un cholo platudo nomás” (Arguedas, 1964: 100).

²⁰ El sentimiento de fracaso institucional se encontraba ya extendido en gran parte de los debates nacionales, confirmado por trabajos significativos desde la antropología, la sociología y la economía que emprendían en ese contexto histórico estudiosos como Matos Mar en *Desborde popular* y Hernando de Soto en su *El otro sendero*. Todos ellos mostraban una preocupación por interpretar el retroceso del Estado y el avance que parecía avasallador de la nueva cultura urbana, con características propias respecto a la que la precedió.

²¹ En la secuencia televisiva, las situaciones hilarantes dependían, más que de las historias de un Espinoza conquistador de mujeres y una inocente Brambilla, de la puesta en escena y el juego de cámaras que ridiculizaba y contradecía todo lo que los personajes decían. La misma articulación de la imagen con respecto a Chapulín y Amparo Brambilla se realiza en la escena final de *Los Shapis en el mundo de los pobres*.